



Le festival de Cannes et la "volonté d'art" cinématographique

Pascal Vallet

► To cite this version:

| Pascal Vallet. Le festival de Cannes et la "volonté d'art" cinématographique. 2002. halshs-00978873

HAL Id: halshs-00978873

<https://shs.hal.science/halshs-00978873>

Submitted on 14 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE FESTIVAL DE CANNES ET LA « VOLONTE D'ART » CINEMATOGRAPHIQUE

PASCAL VALLET

Le festival de Cannes et la « volonté d'art » cinématographique	1
Introduction	2
1. Un espace réglé	2
1. 1. Des professions réglementées	2
1. 2. Les soutiens de l'Etat et la classification des films	3
1. 3. Les salles	4
2. La théorie des beaux-arts au cœur du cinéma	5
2. 1. La notion de « genre »	5
2. 2. Auteurs	6
2. 3. L'art et le divertissement	7
3. Le Festival International du Film de Cannes	9
3. 1. Des conditions institutionnelles	9
3. 2. La sélection des films	10
3. 3. La question du public	12
3. 4. La création du film	12
Conclusion	13

Introduction

Le film est-il un produit commercial ou le moment privilégié d'une expérience esthétique ? On trouvera toujours d'excellents arguments pour confirmer le bien fondé d'un seul de ces points de vue sur l'objet, pour dire, par exemple, des cinémas d'action, comique, kung-fu ou pornographique qu'ils sont des fabrications qui relèvent du pur divertissement populaire et mieux les opposer ainsi à l'acte dit « créateur » d'un cinéaste singulier, auteur de chef-d'œuvres « classiques » ou « d'avant-garde », toutes œuvres « exigeantes » et réservées à une élite de connaisseurs. Mais à ce jeu, la détermination de ce qui fait la valeur des œuvres risque fort de rencontrer les limites descriptives du goût que l'on a de certaines au détriment des autres dont, n'ayant pas les yeux pour les voir, on assure qu'elles ne sont pas de l'art puisqu'on ne reconnaît rien d'artistique en elles ! On constate toutefois que les œuvres cinématographiques ont bien pour caractéristiques de dépendre d'un marché qui conditionne leur production et leur diffusion et que, limités à ce point de vue, les films ne sont pas des œuvres d'art mais des productions commerciales et leurs spectateurs, des consommateurs. Mais on ne peut guère s'empêcher de constater aussi que toutes les productions filmiques ne peuvent pas être appelées « divertissements », au moins parce que certains auteurs, réalisateurs et autres participants à leur effectuation ou à leur appréciation, affichent clairement ce que Riegl¹, en son temps et pour d'autres œuvres visuelles, appelait une « volonté d'art ».

On doit donc considérer le cinéma comme une technique de prise de vue et de projection d'images en mouvement qui, dans certaines conditions, peut devenir un art. Voilà qui permet de poser la question des conditions du passage de l'objet filmique à l'œuvre. Cette question est intéressante parce que, si d'une part, les historiens du cinéma ont montré comment depuis ses débuts s'est exprimée la volonté d'art des producteurs de films² et si, d'autre part, les critiques, les esthéticiens et les spécialistes de l'image filmique ont analysé les caractéristiques des productions cinématographiques, les circonstances du développement de ce regard qui « voit » les films comme des productions artistiques restent peu étudiées. L'objet de cet article est donc d'examiner quelques-unes des conditions de la construction de la valeur artistique du film à travers la description de la réglementation française de la profession, du rôle des théories de l'art au cœur des activités cinématographiques et de la description du dispositif du Festival International du film de Cannes. Ce dernier cas permettant d'examiner comment s'opère la distinction d'un film parmi des films, à partir de la genèse d'une manière de voir.

1. Un espace réglé

En France, les activités cinématographiques font l'objet d'une réglementation qui, du producteur à l'exploitant, s'exerce à plusieurs niveaux du processus de création et de diffusion des films. Leur description fait apparaître l'espace français de la création filmique comme un espace réglé.

1. 1. Des professions réglementées

En 1946, l'Etat français crée le Centre National de la Cinématographie (CNC) qui a pour but de réglementer les activités du cinéma français. Jusqu'aux années cinquante, cet organisme aura

surtout une mission de régulation économique. A partir des années soixante et dans les années soixante-dix, cette mission prend une dimension culturelle. Elle est aujourd'hui largement étendue, renforcée et diversifiée en raison notamment du développement de nouveaux médias audiovisuels et des enjeux économiques internationaux.

A partir de 1948, toutes les entreprises qui appartiennent à une des branches de l'industrie du cinéma sont soumises à une autorisation d'exercice de la profession. Hormis les scénaristes qui ne peuvent pas en bénéficier, les personnels techniques qui participent à la fabrication des films doivent demander et obtenir une carte d'identité professionnelle pour exercer leur métier. Cette carte d'identité est délivrée par le CNC, sous conditions de diplômes et/ou d'une expérience acquise sur le tournage de films français ou de la CEE. Pour les personnels de réalisation des films, cette carte concerne : les réalisateurs, le premier assistant réalisateur, les scriptes. Pour les personnels d'administration de régie : le régisseur général, le directeur de production. Pour les prises de vue : le premier assistant opérateur, le cadreur, le directeur de la photographie. Pour la décoration : le premier assistant décorateur, le chef décorateur. Pour le son, l'assistant du son et l'ingénieur du son. Pour le montage l'assistant et le chef monteur. Et le chef maquilleur, pour cette dernière spécialité. C'est-à-dire essentiellement les personnels techniciens.

En France, l'accès aux principaux métiers du cinéma est donc étroitement réglé. Cette réglementation garantit aux œuvres une qualité professionnelle et protège l'emploi des professionnels des métiers du film. D'une certaine manière, en contribuant à stabiliser la forme des équipes de tournages, elle stabilise aussi l'aspect technique des productions.

1. 2. Les soutiens de l'Etat et la classification des films

En France, il existe un soutien automatique et un soutien sélectif à la production des films. Le soutien automatique est rattaché aux résultats d'exploitation. Il est attribué à la demande du bénéficiaire³. Il peut être soit réinvesti dans la production d'un nouveau film, soit servir à rembourser les dettes du film qui a fait l'objet de la demande. Son attribution est indexée sur le succès en salle de ce film. Le second se présente sous la forme d'une avance sur recette ou d'aide à des projets de film, d'une aide à l'écriture des scénarios (pour faciliter l'initiative d'une coopération entre les réalisateurs et les écrivains lors de l'écriture des scénarios)⁴, d'une aide à la musique de films ou d'aides directes. Il est délivré sur l'avis d'une commission de spécialistes. L'aide sélective est destinée à encourager la qualité des productions nationales et à faciliter leur diffusion. Ses objectifs sont plus culturels et artistiques qu'économiques.

Pour bénéficier de ces fonds du soutien financier à l'industrie cinématographique, tout producteur doit obtenir un agrément pour le film qu'il produit. Cet agrément est obtenu en deux temps : avant la prise de vue et après l'achèvement du film. Dans le cas où celui-ci ne serait pas conforme au projet initial et à la législation, le producteur devra rembourser les fonds avancés. Tous les films doivent recevoir un agrément. Mais pour recevoir l'agrément complémentaire, qui permet d'obtenir l'aide automatique, le film ne doit pas être classé X (pornographie ou incitation à la violence). Pour cela, il doit passer devant une commission de classification (autrefois appelée de « contrôle ») qui lui permettra ou non d'obtenir un visa selon sa classification. Pour être

diffusés dans le circuit commercial, les films doivent en effet être contrôlés et obtenir un visa. Leur exploitation est ensuite soumise à une autorisation d'exercice et réglementée jusque dans ses moindres détails. Certaines salles font l'objet d'une spécialisation réglementée, dans le circuit commercial, c'est le cas, par exemple, des salles pour films classés X et des salles d'art et d'essai et dans le secteur non-commercial mais à l'état résiduel, des Ciné-clubs.

On a là deux types de distinction entre les films. Le premier qui différencie les films classés X des autres productions, concerne surtout la législation sur les rapports entre les populations mineures, les mœurs sexuelles et la représentation de la violence selon les lois et les conventions françaises. Le second type de distinction se fait entre les films du secteur commercial dont le financement est assuré par des sociétés de productions sans aides de l'Etat français et ceux du même secteur dont le financement est assuré tout ou partie par une aide sélective de l'Etat. Toutefois, si la notion de qualité artistique n'apparaît pas de manière explicite dans cette distinction qui encourage les films nationaux nouveaux, c'est-à-dire les créations françaises (ou de la CEE) originales, compte tenu de la nature des aides, on considérera que le cinéma français tel qu'il est sélectivement favorisé est un cinéma qui met en avant à la fois la notion de production nationale et la qualité d'auteur.

1. 3. Les salles

Une des premières tentatives de distinction entre les salles destinées à la projection des films de divertissement et celles destinées à la projection de films dits de « qualité » a vu le jour avec les Ciné-clubs. Ceux-ci étaient des organisations privées, régies par la loi de 1901 et qui regroupaient des cinéphiles. Le premier d'entre eux, la *Tribune libre du Cinéma*, fut fondé en 1925 par C. Léger. Il fut assez rapidement suivi des *Amis de Spartakus*, qui donnait à voir des films soviétiques interdit par la censure. D'autres Ciné-clubs suivirent encore, comme celui de Nice, animé par Jean Vigo ; le Ciné-club des femmes ; le Cercle du Cinéma, fondé en 1936 par H. Langlois et Franju et qui est à l'origine de la Cinémathèque française. Aujourd'hui encore les Ciné-clubs doivent se fournir en films par l'intermédiaire d'une fédération habilitée soumise au double agrément des ministères de la Culture et de la Jeunesse et des Sports.

Dotée d'un esprit un peu comparable à celui des Ciné-clubs mais dans le secteur commercial, la première salle d'art et d'essai est apparue en France en 1924, au Vieux-colombier. De nombreuses petites salles de ce type comme le « Studio de Ursulines », les « Salles spécialisées », le « Studio d'avant-garde » et, aux Etats-Unis, les salles nommées « Art House », ont alors suivi cette création. C'est en 1950 que le critique Jeander prit l'initiative du contrôle artistique d'une salle sous le patronage de l'Association des critiques français du cinéma, et lui donna le nom de *Cinéma d'art et d'essai*. Les salles de ce type ne tardèrent pas à se multiplier et, en 1955, elles se regroupèrent pour fonder l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai. En 1972, il y avait 370 salles de ce type dont la CNC décidait des classements.

Selon le classement de la CNC les œuvres cinématographiques que diffusent ces salles doivent avoir les caractéristiques suivantes :

- être des « films possédant d'incontestables qualités mais ne pas avoir obtenu l'audience qu'ils méritaient » ; être des « films Recherche et Découverte, c'est-à-dire des films ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique » ; être des « films reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France » ; être des « films de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment considérés comme des « classiques de l'écran » ; soit être des « films de courte durée, tendant à renouveler l'art cinématographique ».

- « Peuvent également être compris dans les programmes cinématographiques d'art et d'essai, des films récents ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérés comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique ; des films d'amateurs présentant un caractère exceptionnel. »⁵

Les œuvres qui possèdent ces caractéristiques sont recommandées chaque année par l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai⁶. Les salles qui les diffusent, reçoivent des aides, bénéficient allègements fiscaux et de facilités réglementaires. Toutefois, si les termes de « qualité » ou « d'intérêt artistique », etc. dénotent bien une « volonté d'art » cinématographique, rien ne permet de préciser ce qui fait la valeur esthétique ou artistique, la « qualité » des films recommandés par l'AFCAE.

2. La théorie des beaux-arts au cœur du cinéma

Les chapitres qui précèdent, m'ont permis d'objectiver une volonté de distinction entre des films dits de « qualité », de « caractère exceptionnel », qui apportent « une contribution notable à l'art cinématographique » et qui seraient créés par des « auteurs », et d'autres films plus commerciaux qui auraient, par exemple, connu les « faveurs du public » parce qu'ils sont destinés à « passer le temps ». Pour tenter de mieux comprendre ce que recouvre le terme de « cinéma de qualité » que l'on oppose bien souvent au cinéma dit de « divertissement » ou commercial, on peut confronter les notions de « genre » et « d'auteur » avec l'histoire des théories et des pratiques de l'art de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle. Parce que d'une part, si comme le note Pierre Sorlin dans sa *Sociologie du Cinéma*⁷ ou encore René Prédal dans *Le cinéma d'auteur, une vieille lune* ?⁸, l'origine de cette classification est littéraire, il n'est pas absurde de considérer que la théorie des beaux-arts « travaille » le cœur du 7^{ème} art. Et que, d'autre part, en établissant ainsi une rupture avec la césure cinéma-art ou cinéma-industrie, c'est-à-dire en considérant le cinéma comme un art visuel qui possède comme spécificité d'être aussi une forme industrielle complexe, on évite justement de buter sur une définition de l'art et de s'engouffrer ainsi dans l'esthétique.

2. 1. La notion de « genre »

La variété des thèmes abordés par les films a souvent conduit à classer ceux-ci par genres. Parmi les productions cinématographiques on a ainsi distingué les westerns, les comédies, les mélodrames, les films de guerre, les films policiers, les films noirs, les comédies musicales, les films fantastiques, ceux d'horreur ou de science fiction. Bien entendu, comme pour toutes les productions des arts visuels, ici audio-visuels, la classification par genre est liée à la reconnaissance des conventions sur lesquelles s'appuie un film : le burlesque fait rire différemment du comique des années soixante-dix ; les jeunes premiers sont « beaux » et ce « Beau » varie selon les époques et les contextes (comme figure de Tarzan, Johnny Weissmuller

est assez différent de Christophe Lambert). Ces styles qui varient dans des genres, ne s'excluent pas les uns des autres et peuvent se trouver mêlés dans une même œuvre cinématographique.

L'intérêt du regroupement des films par genre (ou par thèmes) remarque P. Sorlin, c'est de permettre la comparaison stylistique, la notation des ruptures, l'identification des influences, celles des transformations d'un style ou d'un motif, d'une figure, des modes. P. Sorlin note par exemple que, de 1965 à 1975, le « western-spaghetti » a progressé jusqu'en 1967 avant de s'essouffler. Ou encore que les genres « comédies érotiques » et « films de gangsters » ont progressé pendant cette même période. La notion de genre permet donc de distinguer des productions par leur mise en série. Mais cette mise en série est problématique. Ainsi, les genres cinématographiques ne sont pas fixes. Ils fluctuent, se mêlent ou disparaissent. D'ailleurs pour certains auteurs comme R. Prédal ou P. Maillot⁹, le cinéma français n'aurait pas créé d'archétype ni de genre très précis. En fait, ce cinéma croiserait les genres pour s'en servir comme toile de fond. Selon R. Prédal, il aurait comme caractéristique d'être d'abord un cinéma psychologique puis un cinéma d'auteurs après la Nouvelle vague et ce point de vue n'est pas très éloigné de celui que développe P. Maillot dans « L'histoire évitée » pour qui, c'est l'étroitesse de la palette des genres qui caractériserait le cinéma français. Une des raisons du succès de la Nouvelle Vague tiendrait au fond à ce que ses auteurs prenaient pour thème l'actualité de leur époque sans se référer à un genre précis.

En fait, le terme « genre » est utilisé pour caractériser des productions cinématographiques d'un point de vue général. Dire d'un film qu'il est un film de genre, revient en effet à le considérer par ce qu'il possède de commun avec d'autres films qui respectent les mêmes formulations conventionnelles que lui. Pour cette raison, le genre est bien souvent réservé au cinéma des « autres » (indien, égyptien, japonais, américain, de distraction). Il est soit descriptif, soit « exotique », soit doté d'une connotation négative. Dans ce dernier cas, il renvoie alors à un cinéma toujours suspect de visées commerciale, de calcul et de public « facile ». Dans la mythologie de la constitution du cinéma comme art, du film dit de « qualité », qui s'opposerait au film « commercial » ou « grand public », le cinéma qualifié de « cinéma de genre » est du côté des fabrications. En France, c'est ainsi le cinéma dit « d'auteur » qui est marqué du sceau de l'acte créateur.

2. 2. Auteurs

Et la notion d'auteur est d'abord une notion juridique¹⁰ : à qui en effet, appartiennent les droits du film ? Les débuts du cinéma sont marqués par l'absence d'un auteur clairement identifié et cette question se pose alors très vite. Ce déficit de reconnaissance n'empêche pas pour autant que s'imposent des figures exceptionnelles comme purent l'être Méliès ou, un peu plus tard, Charlie Chaplin. Mais ceux-ci contrôlent tout de leurs films. Ils sont scénaristes, metteurs en scène, acteurs, etc. Lorsque la figure de l'auteur apparaît dans les années dix, c'est à cause des difficultés juridiques soulevées par les procès en plagiat. Les auteurs sont alors les écrivains dont les œuvres ont été adaptées en films et les réalisateurs de films restent dans l'anonymat. En 1917, s'organise une Société des Auteurs de Films. Au début des années vingt, l'usage se développe d'inscrire au générique du film le nom des interprètes, du metteur en scène, du scénariste, etc. Le

statut de l'auteur sera l'objet de luttes dans les années vingt et trente. Lentement, le statut d'auteur de film prend forme mais, entre l'auteur-scénariste et le metteur en scène-auteur, la situation reste floue. Aujourd'hui, la loi du 11 mars 1957 reconnaît, « sauf preuves contraires », l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales et le réalisateur, comme les coauteurs du film. En 1985, le réalisateur qui jusque là était confondu avec les autres auteurs du film, obtient le statut « d'auteur privilégié » et jouit d'une protection juridique qui de l'exploitation du film à ses droits d'auteurs envisage, par contrat, l'ensemble de ses prérogatives.

Mais il n'est guère possible de limiter la notion d'auteur à ces aspects juridiques parce que l'idée « d'auteur » se corréle en effet avec celle du « créateur » d'œuvres cinématographiques. Pendant les années cinquante et soixante, la « politique des auteurs » a voulu donner une charpente théorique à la notion d'auteur en l'opposant au technicien ou au fabricant. Cette vision d'un cinéma d'expression personnelle qui s'opposerait à un cinéma collectif, résultat du travail de technicien, renoue avec les vieilles querelles entre les artisans et les artistes. Et précisément, c'est peut-être par ce léger décalage qui fait interpréter « l'auteur » comme un « artiste », qu'on se rend mieux compte du caractère fluctuant, historiquement et sociologiquement variable de la notion de « qualité » artistique attribuée aux œuvres cinématographiques. Parce que si le cinéma est un « art », ses auteurs sont des « artistes », c'est-à-dire, des fabricants d'œuvres que l'on désigne aujourd'hui comme des artistes. Sortir du champ juridique pour désigner le cinéaste comme un auteur, et désigner les films comme des « films d'auteurs », c'est donc entrer dans celui de l'esthétique ou de la critique, bref, c'est juger de la qualité artistique d'une production cinématographique. Et, ce point de vue dépend essentiellement de ce que, aujourd'hui, nous voulons voir comme de l'art.

2. 3. L'art et le divertissement

Pour comprendre alors comment se fait la différence entre les films de « qualité » et ceux dits de « divertissement », il faut revenir aux théories et aux pratiques de l'art de la fin du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle. Dans les films et les commentaires sur le cinéma, les références aux arts littéraires ou visuels sont d'ailleurs multiples¹¹ et la figure de « l'auteur » cinématographique¹² apparaît bien proche de celle de l'artiste.

La figure du « créateur » singulier, a émergé peu à peu depuis la Renaissance. Elle se confond avec l'histoire de la lutte entre l'artisanat (la toute puissance du métier) et l'art (la toute puissance de l'inspiration). Le cinéma naît, à la fin du XIX^{ème} siècle, à un moment où l'art non seulement ne rejetait plus les artistes du côté des artisans, mais attendait d'eux qu'ils produisent des formes singulières. Le mode d'élaboration des œuvres permet alors de comprendre un peu de la spécificité de cette construction de l'artiste comme être singulier. C'est avec l'idéologie du « Coup de dé » mallarméen qu'apparaît explicitement la notion de hasard dans l'élaboration des œuvres. Dès lors, l'artiste pouvait devenir l'instrument du hasard. Les Surréalistes ont fait de ce « hasard » un des moyens de la production artistique avec comme corollaire ce que l'on pourrait désigner sa passivité. L'artiste est un récepteur qui laisse les choses se faire : « la main pense et suit la pensée de la matière »¹³ dit Brancusi. Dans cette esthétique, l'œuvre se fait plus que

l'artiste la fait. Et, alors que Cézanne ou Picasso retournent à l'expérience primordiale de la peinture¹⁴, cette expérience de l'origine se double d'une incapacité à réaliser, « l'incapacité du fer » de M. Duchamp¹⁵. L'artiste créateur auto-créé ne parvient à l'œuvre que par l'acceptation de son incapacité — ainsi en est-il des figures de Pollock ou Giacometti.

Pour les arts visuels « classiques », le fond de cette expérience d'un jeu primordial est la « chose cachée ». Le « fond » au sens propre des peintures de Cézanne, le « voyable » de Duchamp ou de Klee, la « sorcellerie » de Picasso, le mysticisme des couleurs de Itten et Kandinsky, semblent réitérer la notion d'Idéal des classiques¹⁶. Mais dans cette configuration à la fois théorique et pratique, l'artiste est un médium qui par le biais du dessin ou de l'écriture, laisse jaillir l'inconscient, le fond de lui-même. L'œuvre est donc l'expression de ce surgissement. Dans les arts graphiques, picturaux et de l'espace, sur la base à la fois de cette intériorité et d'un formalisme par l'abandon du sujet au profit d'un travail du support et des moyens de l'art, renforcé par les conditions du marché, l'artiste réalise son œuvre dans une volonté de renouvellement. Mais ce renouvellement doit être un « juste » renouvellement. Et être « juste », pour un artiste, c'est être « en accord avec soi-même », se « trouver » par une « rencontre », un événement qui permettra à l'artiste de se positionner comme créateur et de poser sa manière, le produit de sa « singularité » comme un style¹⁷. Ce type d'attitude rejoint ce qu'écrivait P. Veyne dans *L'élégie érotique romaine* à propos de l'art de notre époque et de son « style intense » :

« Car cette poésie dit ce qu'elle voit ou croit voir, sans se plier à une rhétorique insincère. L'esthétique de l'intensité, nous le savons s'accompagne d'une pragmatique de la sincérité. Or l'une et l'autre récusent la rhétorique et les lois des genres, qui faussent la sincérité et délaient l'intensité. De l'une et de l'autre est issue la conceptualisation moderne du talent comme originalité ; un écrivain moderne n'exécute plus à la perfection les règles de l'art élégiaque ou lyrique : il se dit lui-même sincèrement et le dit fortement, ce qui ne peut que briser les entraves et les artifices de la rhétorique. On ne peut être fortement soi-même que contre les lois traditionnelles des genres qui ligotent la puissance et font mentir la vérité. »¹⁸

Dès lors, le divertissement ne peut pas être considéré comme de « l'art ». Divertir en effet, c'est pour une activité donnée, détourner des préoccupations habituelles, du quotidien, et le cinéma, comme le sport, peut bien être considéré comme une activité qui détourne les gens de leur quotidien. Mais divertir c'est aussi se situer du côté de la légèreté, laquelle n'est pas, quoiqu'on en dise, pensée comme capable de « grand art ». Or on ne distingue jamais mieux ce caractère « divertissant », « léger » des films que lorsqu'ils s'adressent à un grand nombre de personnes, le plus souvent qualifiées de « grand public » ou de public « populaire ».

Le film dit de « divertissement » serait par conséquent celui qui n'aurait pas ou peu de valeur esthétique puisqu'il procèderait d'une intention marchande : l'une effaçant l'autre. Dans cette esthétique, l'auteur « créateur » se distingue du « fabricant » par sa singularité et par son aptitude à « être lui-même », « sincère », c'est-à-dire à produire des œuvres sans calcul commercial, par une « nécessité » toute intérieure¹⁹. On retrouve, par exemple, ce refus du calcul commercial dans l'anecdote qui veut que Lumière ait refusé de vendre son invention à Méliès, prévenant celui-ci de sa ruine future : laquelle fut effective ! Et pourquoi ne pas parler de l'*Atalante* de Vigo, œuvre sans succès d'un cinéaste destiné à rester longtemps « incompris ». Ou encore, chez A. Tarkovski :

« L'artiste n'est jamais libre, personne n'est moins libre que l'artiste, parce qu'il est enchaîné à son don, sa vocation, à son service envers les autres. Par contre, l'artiste est libre de choisir entre la possibilité de réaliser au mieux son talent ou de vendre son âme pour trente pièces d'argent. »

On comprend alors les difficultés qu'une activité telle que le cinéma peut avoir avec la pratique du « hasard » créatif compte tenu des moyens financiers ou des nécessités légales engagées par la réalisation des films. Les films sont par définition des fabrications dont la réussite objective se calcule à la lumière du succès financier. Et rien ne rendra plus suspect de calcul commercial une œuvre dont la réussite se calcule à cette aune ! Bref, la notion de « divertissement » suppose une échelle de valeur des productions cinématographiques dont la base est occupée par les films commerciaux et le sommet par les films de « qualité » au nombre desquels, le plus souvent en France, on trouve des films dits « d'auteurs ». Et si cette notion d'auteur est mise au premier plan, c'est parce qu'elle permet de garantir, en quelque sorte, la sincérité de l'intention filmique en adéquation avec l'idée de l'art légitime de notre époque.

3. Le Festival International du Film de Cannes

Si, comme je viens de le montrer, la différence entre les films de « qualité » et les films « commerciaux » se fait d'abord sur la base d'une théorie et d'une pratique de l'art qui se confondent d'ailleurs avec celles de sa légitimité, la valeur d'un film est donc une valeur socialement construite. Ce point de vue n'enlève rien au plaisir des appréciations, il cherche simplement à faire comprendre, sans passer par le discours esthétique, ce qui « fait » la valeur de l'œuvre. Mais arrivé à ce point de la description, force est de constater que seule émerge ce que l'on devrait appeler une « valeur générale » des œuvres cinématographiques. Pour aller jusqu'au bout de l'analyse, il reste à comprendre comment un film se différencie des autres. Le Festival de Cannes, inscrit dans le système français du cinéma, apparaît alors comme un bon terrain pour prolonger cette étude par la description des circonstances de l'apparition d'une œuvre singulière puisqu'il offre l'exemple d'un mécanisme qui distingue un film parmi des films.

3. 1. Des conditions institutionnelles

Pensé en 1939 et créé en 1946 pour se substituer à la Mostra de Venise, le Festival International du Film de Cannes est organisé chaque année au mois de mai dans le but de :

« Article premier – Le Festival International du Film a pour objet, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'évolution de l'art cinématographique et de favoriser le développement de l'industrie du film dans le monde. »

Comme d'autres festivals consacrés au cinéma, nationaux ou internationaux, il donne à voir des films qu'il distribue entre une Sélection Officielle et des manifestations parallèles. C'est l'Association Française du Festival du film de Cannes qui choisit et invite, dans le cadre de la Sélection Officielle, les films longs et courts métrages destinés à entrer en compétition pour l'obtention d'une récompense, ceux hors compétition mais qui sont présentés dans la Sélection, et ceux présentés en annexe dans la section « Un certain regard ».

Au cours des années, des sections parallèles ont été créées qui font connaître de jeunes cinéastes. Elles sont aujourd'hui au nombre de trois. Il s'agit de la Semaine internationale de la critique française, organisée par le Syndicat Français de la Critique ; de la Quinzaine des réalisateurs, organisée par la Société des Réalisateurs de Films ; de Perspective du Cinéma Français, organisée par la Société des Réalisateurs Français. Selon le règlement, les films de la Sélection Officielle concourent pour les prix du palmarès. Parallèlement, la Caméra d'or consacre un premier film parmi ceux qui n'ont pas été présentés dans le cadre de la compétition officielle. Ce prix a été créé en 1978 par l'Association Française du Festival International du Film, le Syndicat français de la Critique et la Fédération des Industries Techniques. Le marché international du film se déroule en marge de ces sections. Il est ouvert à toutes les productions qui sont sorties dans leurs pays d'origines depuis le 1^{er} mai qui précède leur sélection.

Les membres du jury, choisis parmi les fédérations, les associations, les syndicats et les groupements professionnels, sont donc rattachés à des institutions. Mais ils ne sont pas les seuls spectateurs des films projetés à Cannes. Les projections des films sont en effet publiques et gratuites mais pour assister à ces séances, les spectateurs doivent obtenir des accréditations. Comme d'une part, selon l'article 6 du règlement, « Ne peut pas faire partie des jurys quiconque est intéressé à la production ou à l'exploitation d'un film en compétition » et que, les séances de projection sont gratuites, on peut considérer que la « forme Festival »²⁰ neutralise la dimension commerciale des activités cinématographiques. Comme d'autre part, « Pendant la durée du Festival, aucun des films invités ne peut être projeté hors des salles du Festival avant sa présentation officielle », le Festival s'assure aussi l'exclusivité de la création internationale des œuvres participantes. Ce dispositif qui tient compte des différentes dimensions des activités cinématographiques (celle du métier, du commerce, de l'esthétique), rationalise l'apparition des films sélectionnés et détermine les conditions de leur rencontre avec le jury qui désigne, après délibération, le film récompensé par la Palme d'or.

3. 2. La sélection des films

La Palme d'or décernée par le jury récompense un film parmi les films en compétition. Le règlement du Festival précise que :

« Article 3 - Le conseil d'administration choisit et invite les films qui seront présentés en compétition ou hors compétition... »²¹

Les modalités de la Sélection officielle composent donc chaque année un nouveau programme qui élimine des films et dont certains films s'éliminent d'eux-mêmes : par le non-respect des dates butoirs, par les thèmes qu'ils abordent, par leur style, par l'impossibilité de se rendre visible, par des refus délibérés. Les sélectionneurs tiennent compte de l'ensemble de ces paramètres pour réunir une sélection qu'ils jugeront satisfaisante. Mais la seule « qualité » du film ne suffit pas. Car à Cannes, si on trouve toujours la volonté de réunir de « bons films », on trouve aussi celle de dresser un panorama de la production internationale du moment :

« Il faut veiller à un éventail assez large des nations représentées, non plus par diplomatie, mais pour répondre à une curiosité légitime, s'obliger à inclure des films interprétés par des vedettes de grande notoriété dont la présence rehaussera la manifestation, éviter les effets cumulatifs de

certains thèmes d'actualité ou à la mode (la drogue, le chômage, le sexe, la crise de l'adolescence...) dont la proximité perturberait la perception de chacun des films concernés, vérifier que la sélection comporte au moins un ou deux sourires, bref tenir compte de toutes les recettes d'un bon scénariste pour mener à bon port l'intrigue du Festival. »²²

Le compte rendu de la Conférence de Presse de présentation du festival 2002 précise que :

« En continuité des principes appliqués par Gilles Jacob, le Délégué artistique et les comités de sélection ont œuvré en toute indépendance, opérant des choix, assumant des partis-pris et faisant des hypothèses de programmation qui sont autant d'hypothèses de cinéma. »²³

Et encore que,

« Le premier objectif a été de bâtir une programmation équilibrée sur le plan esthétique et sur le plan des sensibilités du public : cet équilibre n'est pas une « moyenne » ou une « nivellisation », il se fonde sur la conviction que le cinéma est un art riche et que Cannes doit en refléter la complexité. »

La Sélection est donc le choix d'une série de productions filmiques qui diffère selon les époques, mais qui présente toujours un panorama de la production internationale. La diplomatie des années d'après-guerre comme la curiosité ou l'esthétique d'aujourd'hui, peuvent bien être la source de ce choix qui limite la production mondiale à quelques-uns. Mais la « qualité » artistique des sélections cannoises n'a jamais cessé de s'affirmer. Ainsi, dans les premières sélections, les membres du jury se voient obliger de rappeler que :

« Le Festival de Cannes doit être une manifestation artistique et non une affaire commerciale... »²⁴

Des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt, la Sélection connaît la montée en puissance de ce que l'on pourrait appeler une vision artistique du cinéma avec, entre-autre, une émergence du cinéma d'auteur. Au cours des années quatre-vingt dix, on pourra même considérer que les films de la sélection se sont approchés au plus près des critères du « film d'art et d'essai », ce qui est attesté par les éditoriaux de Yonnick Frot, dans le bulletin de l'AFCAE. Ainsi, dans le numéro 9, du 15 mai 1992, l'auteur qualifie le Festival de Cannes comme « ...la plus prestigieuse vitrine mondiale de film Art et Essais ». En juillet 1995, il note la « vitalité du cinéma français et sa diversité » ; en juin 1996, il marque sa satisfaction ; en juillet 1998, il écrit :

« Rarement Festival de Cannes aura été à ce point « Art et Essai », c'est-à-dire pluraliste et tolérant, humaniste et rebelle, ouvert à toutes les cultures, à toutes les esthétiques, respectueux des grands maîtres, curieux de découvertes et novateur. Des films qui (ce fut le cas dans toutes les sections) ne se contentent pas de faire passer le temps mais expliquent ce temps... »

Quelles qu'en soient les variations, la sélection correspond toujours à un resserrement de l'attention sur le cinéma mondial. Aucune des sélections officielles cannoises ne ressemble à une autre, mais à travers son histoire, on constate que cette « construction » présente comme caractéristique de donner à voir en série des films qui diffèrent par leurs origines géographiques, les thèmes qu'ils abordent, leurs styles de réalisation, leurs engagements politiques, leurs visées esthétiques, les moyens financiers dont disposaient les auteurs, etc..

3. 3. La question du public

Le(s) premier(s) public(s) du Festival est composé par les spectateurs qui ne font pas parti du jury mais qui assistent aux séances de projections. Les trois-quarts de ces spectateurs (76, 4%) sont accrédités. Parmi ces accrédités, on compte les professionnels (20%), des cinéphiles, réguliers ou occasionnels ainsi que le public local qui peut obtenir des accréditations pour assister aux projections. On devra aussi compter parmi ces publics, les spectateurs non-accrédités qui assistent aux projections et qui composent près de un quart du public cannois. Ceux-là font preuve d'un réel savoir-faire pour obtenir des entrées : récupération de place, repérages, tenus soignées, réseau relationnel, troc, opportunisme de dernière minute. Les sociologues ont noté que ces spectateurs participent à la manifestation avec la même intensité que les autres²⁵.

Le public cannois est donc un public compétent à plusieurs niveaux. Les spectateurs-professionnels, spectateurs-connaisseurs, spectateurs passionnés qui le compose sont capables de se faire reconnaître et font du public du Festival un public « motivé » par les multiples dimensions de l'expérience cinématographique²⁶. Bien sûr, les accréditations et les formes de la motivation distinguent entre-eux ces différents publics mais elle les unit aussi en les séparant des badauds. Et ce public, qui ne participe pas à l'élection, est le témoin volontaire et distingué de la distinction d'un film par les membres du jury.

Car il ne faut pas oublier l'autre public du Festival, composé lui par les membres des comités de sélection. Le « public » caché, des sélectionneurs qui ont parfois été des témoins avertis de la naissance d'un film futur sélectionné, ceux qui reçoivent une cassette vidéo au dernier moment qui, avec leurs assistants, ont visionné des milliers de kilomètres de pellicule et pour reprendre P. Billard, qui ont dialogué avec le cinéma international pour construire la sélection officielle. Ni de l'un, ni de l'autre ou plutôt participant des uns et des autres, le jury est alors à la charnière des deux appréciations : celle des spectateurs accrédités, qu'on peut désigner comme les « membres ordinaires » du public cannois et celle des sélectionneurs. Et comme dans les académies du XVIIIème siècle, le jury est l'assemblée des « membres extraordinaires » de cette académie du Beau-cinéma qu'est le Festival de Cannes dont tous les membres, « ordinaires » et « extraordinaires » se rejoignent parce qu'ils « en sont ».

3. 4. La création du film

Le film récompensé est alors choisi par vote, après délibération du jury, au sein d'une série de films qui diffèrent les uns des autres par leurs pays d'origines, par les thèmes qu'ils traitent, etc.. En vertu de l'attention spectatorielle qui touche le jury, comme d'autres publics, l'élection est une rencontre entre le jury et une forme inévitablement singulière. C'est une rencontre organisée entre un regard et des formes, une affaire de sensibilité à un aspect ou l'autre de la forme filmique présentée — mais d'une sensibilité cadrée par la « forme festival ». Sélectionnant un film parmi des films de contenus différents, la Palme d'or ne désigne pas nécessairement le meilleur film, ni le plus singulier dans son genre mais le meilleur film possible par rapport aux membres du jury. Elle impose une manière de voir. Et cette manière de voir ne correspond pas nécessairement aux attentes des publics : elle peut être sifflée et contestée mais elle est n'est jamais remise en

question parce qu'elle s'impose symboliquement dans le cadre institutionnel du Festival. Elle est, par voie de conséquence, brutale²⁷. Et cette brutalité de l'apparition du film comme œuvre d'art, c'est peut-être la cérémonie de remise des prix qui permet de mieux la saisir, où les récompenses apparaissent alors dans toute la surprise que génère l'attention de « l'autre », ici représenté par le jury. Mais ces décisions et ces récompenses, qu'elles soient le résultat d'une bataille, de moments de connivences ou d'interminables discussions, sont toujours revendiquées par l'institution cannoise. Et à ce propos, un point du règlement mérite une attention particulière :

Article 9 – Tout producteur d'un film invité au Festival International du Film s'engage à ne présenter ce film en compétition à aucune autre manifestation cinématographique internationale, si ledit film obtient la Palme d'or ou le Grand Prix.

Les lauréats de distribution s'obligent à faire figurer sur leurs matériels publicitaires la mention des prix telle qu'énoncée au Palmarès assorti du logo (Palme dans son ovale) du festival. Ce libellé doit être suivi pour chaque prix de la mention « Festival International du Film – Cannes 2000 » (pour l'année 2000)... »

Je l'ai dit, le Festival de Cannes revendique les décisions du jury. Et cette revendication transforme les cinéastes qu'il distingue, en auteurs qu'il impose. Il crée des films. Les signe. Il en distingue certains plus que d'autres, comme des chefs-d'œuvre. C'est peut-être que le film, fabriqué et apprécié collectivement, demande pour devenir une œuvre d'art cinématographique, d'être unifié symboliquement par une institution qui le signe, sinon en lieu et place d'un auteur tout au moins en renforçant celui-ci conformément à une idée de ce que doit être l'art, imposant ainsi sa manière de voir. Et cette solution n'est pas nouvelle, les producteurs d'œuvres visuelles l'avaient déjà éprouvée, lorsqu'ils avaient voulu affirmer leur spécificité d'artiste et se dégager du métier d'artisan, en se regroupant en académies qui chaque année décernaient des récompenses : des prix et des palmes²⁸.

Conclusion

Bien entendu cette rapide analyse de la réglementation française, du rôle des théories de l'art au cœur du cinéma et du dispositif festivalier de Cannes ne prétend pas épuiser le sujet de la construction de la valeur esthétique du film. On pourra toutefois retenir que le seul respect des conventions ne suffit pas à expliquer ce qui « fait » la valeur d'une œuvre et que celle-ci ne fait pas non-plus l'objet d'un consensus, ce qui reviendrait à en oublier la dimension singulière. Car une telle construction dépend aussi de ce qu'on pourrait appeler une succession d'intentions, de visées qui convergent depuis les niveaux les plus intimes de l'appréciation, qui se regroupent autour d'œuvres et interagissent dans un dispositif social, ici une institution (le Festival de Cannes) dont le projet est « de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'art cinématographique... »²⁹, pour en élire une. C'est la raison pour laquelle on peut bien parler d'une *kunstwollen*, d'une « volonté d'art » dont il est possible de mettre en évidence la forme à partir des circonstances de son développement. Dans le cas étudié, ce regroupement, cette convergence d'intentions était bien évidemment particulière aux productions cinématographiques. A Cannes, la création du film par la « forme festival » était le résultat d'une telle convergence. Et on voit bien que cette création implique l'ensemble des compétences spécifiques des métiers du film mais aussi les savoir-faire singuliers de spectateurs (« ordinaires »

et « extraordinaires ») qui, intentionnellement distingués les uns des autres, se mêlent et interagissent dans une même expérience que l'on peut appeler esthétique. Dans ses circonstances, la « signature » cannoise du film peut prendre toute son importance parce que la désignation de l'auteur, nous l'avons vu, est un des problèmes que rencontrent les productions cinématographiques lorsqu'elles veulent s'ajuster aux théories et aux pratiques de l'art actuel. Mais la simple description du dispositif festivalier permet à elle-seule de comprendre que la « création » de l'œuvre d'art, représentée ici par le film, est une construction collective qui peut-être brutale et ne suppose certainement pas l'adhésion générale. L'intention de l'artiste ne suffit pas à faire la valeur, ni celle du public, ni le simple jeu des conventions et des consensus : il faut encore une rencontre de ces intentions, des interactions et un rapport de force qui instaurent les conditions d'une expérience esthétique toujours discutable et différemment renouvelable autour non pas d'une œuvre, mais d'une série d'œuvres.

Dès lors, si pour les historiens de l'art la notion *kunstwollen* développée par A. Riegl³⁰ peut apparaître comme une construction théorique, « irritante » et peu adaptée à leurs objets, « un esprit du temps », il semblerait que pour les sociologues qui se préoccupent de comportement avant de se préoccuper des œuvres, elle puisse avoir un véritable intérêt heuristique. Car en effet, s'il s'agit d'étudier la construction de la valeur des œuvres, ce qui les « fait »³¹, c'est bien à une « volonté d'art » qu'il faut se frotter, c'est-à-dire à un mixte de savoir-faire et d'originalité qui se déploie de façon parfois attendue, parfois inattendue ; ou plutôt à des « volonté d'art » différentes et qui s'expriment et apparaissent différemment selon les circonstances et les complexes esthétiques et qui ne se limitent pas aux sommets les plus évidents des œuvres du musée.

Pascal Vallet, juin 2002

¹ A. RIEGL, *Grammaire historique des arts plastique*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz [*Historische Grammatik der Bilden Künste*], Paris, Klincksieck, 1978, 210 p.

² G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art, (l'Avant-guerre) 1909-1920*, Denoël, Paris, 1951/1973, 437 p.

³ Les informations de ce chapitre sont tirées des sources suivantes : J.-P. FOUGEA, N. LE GARFF, P. ROJARD, *Les aides au financement cinéma et télévision*, Paris, DIXIT, 1998, 332 p. J.-N. DIBIE, *Le mécanisme de financement du cinéma et de l'audiovisuel en Europe*, Paris, DIXIT, 1992, 334 p. et *Le Guide du centre national de la cinématographique*, Paris, CNC, 1993, 412 p.

⁴ Les réalisateurs et les scénaristes ainsi que les auteurs de la musique, peuvent être considérés comme les coauteurs du film depuis la loi de 1958.

⁵ Site web du CNC

⁶ P. LEGLISE, *Le cinéma d'art et d'essai, notes et études documentaires*, n°4551-4552, La documentation française, Paris, 1980, 118 p.

⁷ P. SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, pp. 45, pp. 110-11.

⁸ R. PREDAL, « Le cinéma français et les genres », *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction, 3^{ème} trimestre 1993, n°68, Corlet –Télérama, pp. 48-56.

⁹ P. MAILLOT, « L'histoire évitée », *Panorama des genres au cinéma*, *op. cit.*, pp. 57-63.

¹⁰ Pour la notion d'auteur, voir, J.-P. JEANCOLAT, J.-J. MEUSY, V. PINEL, *L'auteur du film, description d'un combat*, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, 180 p. et R. PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, éd. Du CERF, 2001, 140 p.

¹¹ Le recours au vocabulaire des arts visuels est monnaie courante. On notera ainsi l'expérience de la Société des films d'art des années dix et sa recherche de « grands sujets » mais aussi : la lumière « impressionniste » des films de Renoir, « l'expressionnisme » des films allemand d'avant-guerre et son dit « formalisme » d'aujourd'hui, le « réalisme français ». Les références aussi aux œuvres et aux artistes du visuel : Giotto chez Godard ou Andrei Roublev chez Tarkovski. Les références sont plus que nombreuses. On notera aussi celles des références que l'on trouve dans les revues spécialisées dont voici quelques exemples : J.-G. NANCEY, « Salvador Dali critique d'art », *La revue du cinéma*, n° 448, avril 1989, pp. 82-83, R. BASSAN, « Trois néobaroques français, Beïnex, Besson, Carx, de Diva au Grand Bleu », *La revue du cinéma*, n° 449, mai 1989, pp. 45-50 ; J.-L. BOURGET, « En relisant Panofsky », *Positif*, n° 259, septembre 1982, pp. 38-43 ; la liste est longue et commence avec les débuts du cinéma.

¹² R. PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, éd. Du CERF, 2001, 140 pp. 51-74, sur la politique des auteurs.

¹³ Sur le métier et les « pouvoirs » de la matière, voir P. JUNOD, *Transparence et opacité*, Montreux, L'Âge d'Homme, 1976, 437 p.

¹⁴ R. COURT, *Sagesse de l'art*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, « L'art moderne et la crise de l'aura », pp. 141-163, à propos du « fond » des tableaux de Cézanne, et, R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p. 76, citant R. Caillois, « l'éducation technique étant à peu près perdue, chaque artiste recommençait par ses propres moyens la genèse de l'art tout entier. L'idée de Génialité et de création ab integro dominait peu à peu les esprits, et l'on voyait aussi de savants peintres comme Picasso, renoncer à tout leur passé pour partir de la table rase et refaire leur éducation ».

¹⁵ T. DE DUVE, *Résonances du readymade*, Nîmes, J. Chambon, 1989, p. 146 où T. de Duve cite la réponse de M. Duchamp à D. de Rougemont qui lui demandait « Qu'est-ce que le génie? » : « L'impossibilité du fer », à propos d'un génie de l'impuissance.

¹⁶ P. JUNOD, *Transparence et opacité*, Montreux, L'Âge d'Homme, 1976, pp. 111-112, à propos de la survivance d'une esthétique de la conception « intérieure ».

¹⁷ P. VALLET, *Les formes et les usages de l'enseignement du dessin de nu aujourd'hui et à travers son histoire : une genèse du regard de l'artiste*, thèse de doctorat, EHESS, 2000, « Habitudes et conventions à travers le langage... », pp. 104-118.

¹⁸ P. VEYNE, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983. « Epilogue. Notre style intense et pourquoi l'ancienne poésie nous ennuit », pp. 197-206 et pour le passage cité, p. 203.

¹⁹ P. VALLET, *op. cit.*

²⁰ E. PEDLER, O. ZERDIB, « La « forme Festival » à l'œuvre », *Aux Marches du Palais*, sous la direction de E. Ethis, Paris, La Documentation Française, 2001, pp. 131-143. Je reprends le terme à ces deux auteurs.

²¹ *Aux Marches du Palais*, *op. cit.*, p. 237

²² P. BILLARD, *D'or et de palmes. Le Festival de Cannes*, Paris, Gallimard, 1997, coll. Découverte, p. 77

²³ Festival de Cannes, Conférence de presse du 24 avril 2002, www.festival-cannes.org

²⁴ *Ibid.* p. 2

²⁵ Lire à ce sujet, E. ETHIS, « Les spectateurs du « troisième cercle » (1) », *Aux Marches du Palais*, *op. cit.*, pp. 147-181 et pour la présente référence, p. 157

²⁶ *Ibid.*, E. ETHIS, « Le regard retroussé », pp. 205-230

²⁷ On pense bien sûr à Pialat et à la Palme d'or attribuée à son film, « Sous le soleil de Satan », en 1987. Mais d'une certaine manière, la non-adéquation avec les décisions du jury par exemple par la presse est monnaie courante mais ne remet pas en cause la légitimité de la décision. A ce sujet, E. PEDLER et O. ZERDIB, *op. cit.*, p. 134.

²⁸ Pour les académies, les références sont nombreuses, mais la principale reste à mon avis l'ouvrage de N. PEVSNER, *Academies of Art Past and Present*, 1ère éd. 1940, Cambridge/New York : Da capo press, 1973, 323 p.

²⁹ *Aux Marches du Palais*, *op. cit.*, Règlement, p. 237

³⁰ A. RIEGL, *op. cit.*

³¹ Sur la question de ce qui "fait" la valeur des œuvres et ses rapports avec la sociologie, J.-C. PASSERON, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », *Sociologie de l'art*, Marseille, La Documentation Française, 1986, pp. 449-459.